

Nr. 92. Kraków, Listopad 1930. Rok X.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883 | Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW“ KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11. | Konto P. K O. 400.883

DR JÓZEF REISS.

Ideologja dzisiejszej muzyki.

(Ciąg dalszy).

To był manifest bojowy tego duchowego przywódcy młodego pokolenia, manifest, z którego wyrosła nowa ideologja i styl dzisiejszej muzyki.

Najpierw trzeba było zerwać z „romantyczną uczuciowością“, przeciwstawić jej inny czynnik, a mianowicie, czystą formę, konstrukcję, t. j. formę niezależną od dynamiki uczuć, a zarazem niezależną od jakichkolwiek wzorów i konwenansu. Ma to być forma objektywna, czy absolutna, traktowana jako zagadnienie konstrukcyjne, sama dla siebie, dana niejako „à priori“ z tkwiącemi w niej, właściwemi jej prawami, forma jako emanacja twórczej wizji. Na tem objektywnem, rzeczowem ujęciu formy polega istota przełomu, jego tendencja antiromantyczna, jego t. zw. rzeczowość, „neue Sachlichkeit“, jak to określili Niemcy.

W imię nowych zasad rozpoczęła się walka. Spójrzmy na to, z czem musiano walczyć, by zrealizować bodaj w części swój program w zwycięskim pochodzie ku nowej ideologji.

Patrząc na rozwój muzyki z perspektywy historycznej, przekonamy się, że niema właściwie zasadniczego przeciwieństwa między nową a starą muzyką. Niema przecież stałych norm, któreby uzasadniały i umożliwiały taki podział. Przeciwieństwa wyrastają na innem tle, a mianowicie na tle wrażliwości słuchowej. To, co dla jednego pokolenia wydaje się obce i nienaturalne, to przyjmuje już następne pokolenie bez oporu. Ideał piękna, którym żyła epoka przedwojenna, stracił dziś wszelkie podstawy i wszelką wartość. Wszystkie elementy muzycznej techniki poddano dziś surowej rewizji; w pierwszym rzędzie zaś zagadnienie formy, jako czynnika syntetycznego i konstrukcyjnego, stanowiącego o stylu i charakterze epoki.

4. Elementy muzyczne.

Jaką formą operowała muzyka przedwojenna? Jakie kierunki reprezentują tę muzykę? Oto najpierw neoromantyzm i prąd wyrosły na podłożu romantyzmu. Przeciwstawił on formom romantyzmu, t. j. sonacie, symfonji poemat symfoniczny, zbudowany swobodnie, t. zn. bez narzuconego zgóry schematu; pieśń zbudowaną symetrycznie, zamienił na pieśń deklamacyjną, o charakterze recytacyjnym, operę zaś na wagnerowski dramat muzyczny. Przeładowaniem środków technicznych, rozwlekłością zewnętrznych wymiarów stworzyli neoromantycy, Liszt — Wagner — R. Strauss, istny barok muzyczny i doprowadzili styl symfoniczny do granicy, poza którą nie można było się posunąć. Daremne wysiłki Regera, a zwłaszcza Gustawa Mahlera wywołały tylko kryzys formy symfonicznej, co było nieuniknionem następstwem tego historycznego procesu.

Miejsce neoromantyzmu zajął impresjonizm. Z malarstwa wziął swą nazwę. Twórcą jego był Claude Debussy. W muzyce ma się zamknąć nie świat uczuć, jak w romantyźmie, lecz świat wrażeń, „impresji“. Zjawiska zmysłowej rzeczywistości i procesy psychologiczne budzą w nas charakterystyczny nastrój; wytwarza się właściwa chwila atmosfery, którą biernie wchłaniamy w siebie; jej subtelne aroma wywoływa jakby wibrację wrażliwych nerwów. Muzyka rozpływa się w nastrojach, staje się malarstwem, działa kolorystyką dźwięku. Stąd

nowe środki formalne i techniczne dla oddania tej nastrojowej muzyki, nieraz chorobliwie przeczulonej.

Forma muzyki impresjonizmu jest nieuchwytna. Debussy odrzuca nietylko formy klasyczne (sonata), ale zrywa z wszelkim schematem konstrukcji. Zasadniczej przebudowie ulegają elementy techniki muzycznej: melodja, rytm, harmonja, a co za tem idzie, zmienia się system muzyczny, który przez trzy pełne wieki obowiązywał w muzyce zachodnio-europejskiej (1600 do 1900).

Muzyka ta opierała się na ściślejszym związku między zasadniczemi czynnikami wszelkiej konstrukcji muzycznej, t. j. melodją, harmonją i rytmem. Melodja wyrastała na podłożu harmonicznem i podłożu rytmicznem. Komórką budowy muzycznej była kadencja, w której trzy akordy: tonika, subdominanta i dominanta, łączyły się w organizm o niezmiernie prostej i jasnej strukturze. Przez każdy dźwięk melodji przepływa fala zależności od podstawowego akordu. Nurt melodji zmierzał do ostatecznego celu t. j. do toniki. Tu był kres i ognisko, skupiające w sobie promienie wszystkich cząstek, wszystkich akordów i wszystkich linij melodyjnych, opartych na tych akordach.

Harmonja przedstawiała łańcuch połączeń, spojonych z niezłomną logiką. Jeden akord wypływał z drugiego, przybierając właściwą sobie „funkcję" wobec centralnego punktu t. j. toniki. To była oś, około której skupiał się system wszystkich dźwięków w melodji i harmonji.

W tej zależności od harmonji płynęła melodja; w każdym jej dźwięku drzemała utajona energja ruchu i napięcia. Ostateczne rozwiązanie tego napięcia nadawało linji melodyjnej spoistą i organiczną konstrukcję. Analizę tego procesu psychicznego, opartego na dynamice dźwięku, przeprowadził w sposób głęboki Dr. Ernst Kurth z znanem dziele „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts". Wywody jego oddziałały silnie na podstawy nowego stylu muzycznego.

Kadencja harmoniczna, stanowiąca podwalinę muzycznej konstrukcji, określa ściśle tonację kompozycji, t. j. dur lub moll. Zmiany chromatyczne nie naruszały zasadniczych konturów danej tonacji, modulacja zaś była tylko chwilowem odchyleniem od głównej tonacji i silniej jeszcze podkreślała jej naczelną rolę.

Budowa melodji pozostawała w najściślejszym związku nietylko z harmonją, ale i z rytmem. Stały schemat rytmiczny warunkował strukturę melodji, nadawał jej właściwą jej symetrję. Poszczególne odcinki melodji łączyły się w całość, w której rozróżnić można odpowiadające sobie części t. j. poprzednik i dopełnienie jego, następnik. W tym symetrycznym układzie stosunek harmonicznych elementów występuje niezmiernie plastycznie: poprzednik zazwyczaj w tonacji dominanty zmierza do toniki i w następniku znajduje swoje rozwiązanie.

5. Przebudowa systemu muzycznego.

Ten logicznie spojony system muzyczny został nagle zachwiany. Dokonał tego ostatecznie impresjonizm i jego główny przedstawiciel Debussy, jakkolwiek już przedtem pojawiają się zwiastuny kryzysu. Przeładowanie muzyki chromatyką, doprowadzone do najdalszych możliwości u M. Regera, zacierało tradycyjną tonację dur czy moll, pozbawiało akordów właściwej im funkcji harmonicznej, a stwarzało postęp niezależnych od siebie, luźnie zestawionych akordów; zwolna zaciera się związek między melodją a harmonją, a raczej pozostaje tylko sama harmonja, czy też ogólny koloryt harmoniczny, a melodja w znaczeniu tradycyjnem znika z muzyki. Tak brzmi muzyka Debussy'ego, u którego harmonja dominuje i niszczy melodję. Harmonja Debussy'ego oparła swą konstrukcję na skali całotonowej, a nadto wyzyskała w budowie akordów dalsze alikwoty dźwięku zasadniczego; stąd owe skojarzenia harmoniczne, jak akordy undecymowe i tercdecymowe, obok niezmiernie częstych akordów nonowych.

Nowością harmonji Debussy'ego jest nietylko sama konstrukcja akordu, lecz traktowanie akordów jako jednolitego postępu: znika więc dawna „funkcja" akordu, znika kadencja i modulacja, dyssonans postawiony samodzielnie nie rozwiązuje się w konsonans; akordy postępują bez wzajemnej zależności, luźnie zestawione, jakby równolegle ułożone bez organicznego związku i logiki połączeń.

Dźwięk zjawia się tu jako akustyczny fenomen, bez energji napięcia i dążenia do dalszego postępu, wyzwolony ze swej roli w obrębie tonacji jakby zawieszony w przestrzeni. Stąd eteryczność tej muzyki. Melodja i rytm nie mają z akordem konstrukcyjnej łączności, traktowane jedynie w sposób dekoratywny.

Coraz śmielej dokonywa się odtąd rozkład dawnego systemu muzycznego. Harmonja szuka coraz to subtelniejszych odcieni: nie wystarcza jej dawny trójdźwięk, ani budowane na nim akordy, złożone z tercji, lecz wprowadza akordy, zbudowane z samych kwart, jak tego próbował już Fr. Liszt, a po nim zrealizował to Skrjabin w sławnych akordach kwartowych, w poemacie symfonicznym „Prometeusz". Fer. Busoni nawoływa do wyzyskiwania możliwości harmonicznych i melodyjnych, tkwiących w użyciu ćwierćtonów i $^1/_6$ tonu, co istotnie później stara się w czyn wprowadzić Aloys Haba w ćwierćtonowej skali.

Zmierzch dawnego stylu muzycznego był nieunikniony. Ostatnią próbą pogodzenia dwóch sprzecznych kierunków, t. j. rozkładczych dążeń nowego stylu i podstaw tradycyjnej techniki jest muzyka Ryszarda Straussa, zwłaszcza jego „Elektra", charakterystyczne w swej dwoistości dzieło na przełomie dwu epok. Pod temi samemi hasłami, które rozlegały się wówczas w malarstwie, rozpoczęła się i w muzyce walka z przeszłością. Z malarstwa zapożyczono znowu nazwę. Nowy kierunek nazwano ekspresjonizmem. I tu okazało się, jak iluzoryczne są analogje między poszczególnemi dziedzinami sztuk pięknych. To co było zupełnie trafnem określeniem dla malarstwa i rzeźby, nie miało należytego uzasadnienia w muzyce. Ideologja ekspresjonizmu w plastyce nie mogła nawet znaleźć zastosowania w muzyce! A jednak „ekspresjonizmem" nazwano te reakcje wobec tradycyjnej muzyki.

W plastyce i w poezji był ekspresjonizm stylizacją rzeczywistości. Dążeniem jego było zerwanie z kopją, z wzorami realnego świata, z modelem. Sztuka ma twórczo przekształcać rzeczywistość, ma być ekspresją wewnętrznej wizji, a nie biernie tylko przejmować czy wchłaniać wrażenia z zewnątrz. Niezależna zatem od wzorów żyje sztuka jako czysta forma, kieruje się własnemi prawami konstrukcyjnemi, nadaje temu, co tworzy najbardziej skoncentrowany wyraz; stąd często w ekspresjoniźmie spotykana przesada i skłonność do nadnaturalnej wielkości i siły wyrazu.

A jak mogła muzyka zrealizować ten program? Czy wogóle mogła? Przecież muzyka nie ma związku z objektywnie daną rzeczywistością, nie czerpie nic z żadnego modelu, nic nie naśladuje, nic nie przekształca i nie przetwarza, niczego nie stylizuje. Istotą jej jest bez-

pośredniość, a więc niezależność od świata realnego. Ten zasadniczy fakt sprawia, że ideologja ekspresjonizmu była wobec sztuki bezprzedmiotowa. Wszystkie inne sztuki musiały przejąć z muzyki jej najcenniejszą właściwość, jej „czystą formę“, by spełnić postulaty nowego kierunku, by stać się ekspresją, by stać się — muzyką!

A jednak hasła ekspresjonizmu odbiły się echem w muzyce i wywołały potężny ferment, a raczej zamęt, który był groźną zapowiedzią rewolucyjnego przewrotu w muzyce.

6. Pod znakiem negacji.

W ostatnich kilkunastu zaledwie latach dokonały się w muzyce z rekordową szybkością tak doniosłe zmiany, jakich nie zna historja. Tempo i rytm tej ewolucji stylu były tak gwałtowne, że chyba musiały wyładować się tutaj uśpione i wezbrane w ciągu wieków całych energje fermentujących sił. Tego wszystkiego, co się stało w muzyce ostatnich czasów nie można jednak sprowadzić do wspólnego mianownika. Przeciwnie, są w tym procesie historycznym wyraźne przejścia i rozwojowe studja tak, że pochwycić można zasadnicze kierunki nowego stylu.

Wspólną cechą tej ewolucji jest jej radykalne zerwanie z przeszłością, jest jej walka pod znakiem negacji: to pierwsza faza w rozwoju muzyki współczesnej i jej ideologji. Nie dziw, że czerpiąc analogje z przewrotu politycznego i społecznego, nazwano ten radykalny i destruktywny okres w ewolucji nowego stylu bolszewizmem muzycznym.

Czy słusznie? Zupełnie niewłaściwie! —

W tendencjach nowej muzyki nie było nic takiego, coby tę nazwę uzasadniało. Przedewszystkiem nie można każdej negacji w jakiejkolwiekbądź dziedzinie podciągać pod kategorję „bolszewizmu“. Następnie rewolta w muzyce współczesnej nie miała w sobie nic proletarjackiego, nie naruszała w niczem stanu posiadania muzyki „burżuazyjnej“. Przeciwnie dążenia proletarjacko-anti-burżuazyjne pojawiają się dopiero później w muzyce t. j. w ostatniem stadjum dzisiejszej ideologji, gdy zamilkła wszelka negacja, a weszliśmy na drogę pozytywnej pracy i odbudowy zachwianych wartości.

W początkowej fazie rozwoju muzyka ta nie miała być jeszcze muzyką mas, ale nadal muzyką jednostki i to w najjaskrawszej formie samowolnego indywidualizmu. Zerwano wszelki związek poszczególnych elementów muzycznych: osobno i niezależnie od siebie istnieje melodja, rytm, harmonja; każdy z tych czynników podlega własnym prawom. Rzucono jako hasło chwili wyraz: atonalność. Co to było? Określenie nieuchwytne w treści nawet jako kategorja logiczna, a co dopiero jako kategorja muzyczna, a więc w rzeczywistości beztreściwy komunał, a nawet wprost absurd. A jednak rozumiano przez atonalność pewne właściwości nowego stylu, opierające się na samej tylko negacji:

Melodja przybiera formę pośrednią między dźwiękiem muzycznym a głosem mowy: ani deklamacja słowna, ani recitatiwo; jestto amelodyjne „parlando“ „Sprechton“! Niema w tem ani motywu muzycznego, ani tematu; zaprzeczenie „tematyczności“ w muzyce: atematyczność! Schemat rytmu zanika; powstaje arytmia! Konstrukcja pozbawiona wszelkiej formy, amorfizm! Sama negacja! Dźwięk działał dotąd swem zmysłowem brzmieniem, był jeszcze w impresjoniźmie akustycznym fenomenem; teraz zatraca swoją nastrojową barwę, jest tylko jakby matematyczną wielkością, abstrakcją, którą operuje technika muzyczna zapomocą chłodnej, rozumowo-spekulacyjnej metody. Jako hasło rzuca się „odzmysłowienie“ dźwięku! „Ginie wkońcu i harmonja!“ Z wspomnianego już dzieła E. Kurtha „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ bierze nowa muzyka pojęcie linearności czy horyzontalizmu, t. j. poziomo biegnącej linji melodyjnej w przeciwieństwie do pionowo, jakby słupy, zbudowanych akordów czyli wertykalizmu harmonji — i z naiwną radością dziecka, czy człowieka pierwotnego, którego bawi nowość, doprowadza tę „linearność“ do miejsca, z którego niema już wyjścia: do zaprzeczenia samej muzyki!

Według tej zasady „horyzontalizmu“ czy linearności łączyć można z sobą głosy zupełnie samodzielne w swej budowie i splatać je z sobą bez względu na to, jak ta całość wielogłosowa brzmi; bas nie jest tu fundamentem harmonicznym, jak to było w dawnej muzyce, lecz także jednym z samodzielnych głosów bez łączności z resztą głosów: powstaje stąd kombinacja wielogłosowa, zwana heterofonją, pełna nieoczekiwanych brzmień, wynikłych z przypadkowego zderzenia się najbardziej dyssonansowych interwali, kaleczących niemiłosiernie słuch!

Niezwykłość brzmienia tej nowej muzyki pochodzi nadto stąd, że linja melodyjna nie operuje dźwiękami, logicznie z sobą spojonemi, t. zn. należącemi do jednej tonacji, czyli dającemi się sprowadzić do jednego punktu centralnego, t. j. do toniki, lecz zestawia je luźnie jako interwale 12 tonowej skali chromatycznej, od siebie niezawisłe, bez przynależności do pewnej tonacji. Tu tkwi źródło owego chaotycznego określenia: atonalność!

Określenie tembardziej bezprzedmiotowe, gdy się zważy, że do atonalności zaliczono także kombinację dwóch lub więcej różnych tonacyj, czyli t. zw. politonalność; posłużył się nią już R. Strauss w „Elektrze“; należy ona do niezmiernie częstych zjawisk w nowej muzyce francuskiej; u nas wprowadził ją m. i. Karol Szymanowski w „Kwartecie smyczkowym“ op. 37 w Scherzo, gdzie głosy kanonu utrzymane są w czterech różnych tonacjach: I skrzypce A-dur, II skrzypce Fis-dur, wiola Es-dur, a wiolonczela C-dur.

Fanatycznym apostołem tej nowej techniki muzycznej, a raczej tego zmechanizowanego rzemiosła i spekulacyjnego eksperymentu, był Arnold Schönberg. Jakby się wstydził tego, że swego czasu, ulegając czarowi Wagnerowskiego „Tristana“ napisał przepojony liryzmem sekstet „Verklärte Nacht“, jakby dla zatarcia wszelkich śladów romantycznych w własnej twórczości, burzył teraz z furją barbarzyńcy i fanatyzmem rewolucjonisty to wszystko, co było przeszłością. W destruktywnym radykaliźmie przewrotu powstała muzyka bezkrwista, sztuczna, brutalnie dyssonansowa; była to nie twórczość z impulsu natchnienia wypływająca, lecz mózgowa robota, intellektualizm „na zimno“ doprowadzony do najdalszych możliwości, do absurdu!

Bo oto bierze Schönberg kilka przypadkowo zestawionych dźwięków bez żadnej łączności motywicznej, stwarza z nich „motyw“ i drogą kombinacji ustawia je w przewrocie, inwersji, w rytmicznych warjantach, w przerzutach oktawowych, splata je z sobą w kontrapunkt jako samodzielne linje polifonicznej struktury, prowadzi na wzór Bacha jako kanon, fugę, imitacje w postępie „raka“ (canon sancricans), osiągając niezmiernie skomplikowaną konstrukcję — na papierze! Bo brzmienie tej „roboty“ urąga najprymitywniejszym wymaganiom słuchowym!

(Ciąg dalszy nastąpi).

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

ma rozka - - - - za - - - nie Za o - so - - - bne

ko - - cha - - - - nie.

święto - to - bli - - - - we To nie - chaj zaw - - żdy w u -

ściech ludzkich pły - nie, pó - ki pa - mię - tny wiek swym

to - rem pły - - - - nie.

PSALM CXIII.

Laudate pueri Dominum.

Dzia - tki nie - win - ne, pa - nien - - - ki ucz -

ci - - we! Śpie - waj - cie i - - - mię Pań - - - skie

PSALM CXIV.

In exitu Israel de Aegyptho.

Na - ten - czas gdy ży - do - wie, do - - - sta -

O córki jerozolimskie!

Moderato. *Karol Hoppe.*

mf p

O cór - ki je - ro - zo - - lim - - skie! Nie płacz - cie na -

mf p

a - - le

de - - mną, na - - de - - mną a - le nad wa - - mi i sy -

mf mf

na - - dem - - ną

f

na - mi wa - sze - - mi. Nie płacz - cie, nie płacz - - cie na -

f

a - - le

f

dem - - ną a - le nad wa - - mi i sy - na - mi wa - sze - - - mi!

f

Nowa boleść w Sercu Jezusa...

Moderato. *K. Hoppe.*

mf

No wa bo leść w Ser cu Je - - zu - - sa pow - sta - - - - - -

ła, Kie - dy się bo - le sna Ma - - tka z nim spot - ka - - - -

ła, Bo *f* o - stry miecz prze - ni - - knął Jej Ser - - cę, Kie - dy

Go wi - dzia - - - ła w tak o - krut nej mę - - - - - ce.

„Wieniec Pieśni i Piosenek dla Młodzieży“.

Układ harmoniczny na 3 równe głosy Tomasza Flaszy (ciąg dalszy).

7. Ucichł już gwar.

Wolno.

U - cichł już gwar, u - cichł już gwar, bło - giem ma - rze - niem spo - - czął świat, Bły - szczy jak gwia - - zdy o - gnisk żar, od prze - dnich czat, od prze - dnich czat.

Mrok wko - ło nas, pie - śnią wie - czo - - ru szu - - mi las, od - - wie - czny las, wie - - czny las.

1-ma. 2 da.

8. Hej, zabłysła nam wiosenka.

Tempo mazura. Mazurek. *Mel. Zientarskiego.*

mf

Hej, za bły sła nam wio - sen - ka a z nią ra - zem ży - cia raj,

Już po bło - niach brzmi pio - sen - ka e - cho jej po - - wta - rza gaj,

Bo - że daj, Bo - że daj, by po - tęż - ny był nasz kraj,

f

Bo - że daj, Bo - że daj, by po - tęż - ny był nasz kraj.

mf

Hej, za - bły - sła nam wio - sen - ka, a z nią ra - zem ży - cia raj,

Ciąg dalszy w następnym numerze.

ANTONI MILLER.

Estetyka.

(Ciąg dalszy).

Spółcześni pozytywni estetycy badali piękno jako sensualiści, zapatrzeni w siebie, oddając pierwszeństwo zmysłom na ich mniemaną jakoby wyrazistość i pewność. Ale ich pewność już dawno uległa wątpliwości. Przekonywują o tem nietylko liczne złudzenia, którym zmysły podlegają pomimo wszelkiej wyrazistości i poglądowości ich świadectwa, lecz nawet proste porównanie wrażeń wzrokowych i słuchowych z naukowemi teorjami fizyki o świetle. Okazuje się bowiem, że przedmiotowe przyczyny tych wrażeń, drgania eteru i powietrza, — nie są wcale podobne do ich podmiotowych skutków, że w rzeczywistości, niezależnie od naszego oka i ucha nie ma wcale ani światła ani barw, ani dźwięków, które wytwarzają się i istnieją jedynie w nas samych jako stany podmiotowe.

Sensualizm estetyków swą jednostronnością zrujnował estetykę, ponieważ w niewłaściwy, niefilozoficzny sposób zabrał się do badania jej podstawowego pojęcia piękna, a nawet usunął je, jak to widzieliśmy u Verona. Unikając zawzięcie metafizyki, sensualizm nie chciał rozprawiać o istocie, o bycie przedmiotowym piękna, a tem tylko namnożył sobie niepokonalnych trudności. Z pod oczu jego usunęło się nietylko czysto duchowe, oderwane piękno, lecz i piękno pochodne, ujawniające się w zjawisku. Pozostał mu tylko swój własny, niepewny, zmysłowy świat, którego objawy nie dają się skupić w pewne uzasadnione prawa, jasno sformułowane.

Piękno może się objawić w objektywnem zjawisku, stanowiąc z nim jedność: sam sposób naszego mówienia przemawia za tem. Przecię powiadamy widząc cokolwiek lub słysząc: „Ach to piękne, to ideał piękna!“ A ponieważ zowiemy ideałem oderwaną ideę w zjawisku, uzmysłowioną z najczystszą prawidłowością, stąd wypływa, że i idealowe piękno może się objawić w objektywnem zjawisku, może mieć swój wyodrębniony byt, niezależny od naszego ja, więc może obierać siedlisko w naturze i w tworach sztuki. Dlatego na piękno w zjawisku możemy patrzeć jako na jedną duchowej treści zmysłową formę; rozpatrując tę jego formalną, dotykalną formę, musimy posługiwać się organami zmysłów wzroku lub słuchu, analizując piękno jako treść duchową zmysłowego objawu, możemy posiłkować się tylko estetycznemi potęgami ducha. Słowem, piękno jako ideę uzmysłowioną musimy już rozpatrywać z uwzględnieniem praw zmysłów i ducha.

Trzeba więc koniecznie określić, co to jest piękno w zjawisku ze stanowiska metafizyki i psycho-fizjologji. Naszem zdaniem można pogodzić metafizyków, wykazując, że pojęcie piękna nie jest proste, lecz złożone, a te składane czynniki wykryła zarówno dawna metafizyka, jak dzisiejsza psychofizjologja. Jeżeli się to nam uda dowieść, będziemy mogli dać syntetyczne określenie piękna.

Cóż więc nam mówią o pięknie fizjologowie par excellence?

W każdem zjawisku istota i forma, powiada Lemcke, powinny się doskonale wypełniać, jeżeli chcemy odebrać wrażenia piękna i czystego zachwytu, nie gubiąc się w nierozwikłanej sprzeczności.

Wypełnienie to może nastąpić wtedy, kiedy forma czysta zjawiska wpływa na zmysły podobnymi składowymi czynnikami, którymi wpływa duchowa treść, istota zjawiska na nasze estetyczne potęgi ducha. Jeżeli istota zjawiska wywołuje czysty zachwyt ducha, to również forma zjawiska musi wywołać zadawalniającą wibrację zmysłów estetycznych (wzrok, słuch) pośredniczących między oglądanym objektem a oglądającym duchem-subjektem. Jednem słowem: pełnię odczucia estetycznego daje forma objektu i istota jego, wsparte na wspólnych podstawach, które, syntetyzując materjalną formę z duchową treścią, ułatwiają zrozumienie piękna objektywnego i jego składowe czynniki.

Mamy trzy składowe czynniki objektywnego piękna, bez których żadne zjawisko nie możemy nazwać pięknem: 1) rozmaitość; 2) proporcjonalność; 3) jednolitość. Czynniki te uznaje zarówno fizjologja i psychologja jak i dawna metafizyka. Pewna przewaga, któregokolwiek z czynników z ujmą drugiego, umala doskonałość piękna, które pragniemy widzieć możliwie zbliżone do ideału absolutnego piękna, w Absolucie bowiem możemy znaleźć łączność tych czynników w idealnej równowadze; dlatego i mówiliśmy wyżej, że piękno bezwzględnie doskonałe może być tylko w Absolucie - Bogu, nam zaś pozostają odblaski jego, wielkie zarysy niedoścignionego prototypu. Ale i te okruchy wystarczają nam, śmiertelnikom: tak blask piękna jest dla nas ponętny; rwiemy się ku temu pięknu, gdziekolwiek ono swój rąbek uchyli. Ponieważ zaś nie możemy dojrzeć je w zjawisku bezpośrednio duchem, przeto uciekamy się do pośrednictwa zmysłów, które są nader wrażliwe na formę zjawiska. Z tego powodu, zamierzając dać syntetyczne określenie piękna, uwzględnimy w niem nietylko te czysto oderwane czynniki, które duch wszechpotężny ogląda, lecz nadto i czynniki formy materjalnej, sprawiające rozkosz zmysłom.

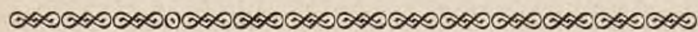
Najbardziej idealna treść obrazu lub muzyka wysoce natchniona zrozumiałą nam się staje jedynie drogą zmysłów wzroku i słuchu, ale nie można w danym razie patrzeć na nie jako na bierne przesyłacze myśli obrazu lub utworu muzycznego do głębi ducha naszego; i zmysły mają niepośledni udział w swej pośredniczącej funkcji, i one również są wrażliwe na piękno konkretnej formy. Jak logika i poczucie estetyczne domagają się od duchowej treści piękna rozmaitości, — tak również natura zmysłów wzroku i słuchu jest taką, że nie znosi braku jednolitości, rozmaitości i proporcji w materjalnej formie. Wyjaśnimy rzecz tę szczegółowiej.

Organizacja wzroku naszego i słuchu wymaga ciągłej, urozmaiconej pracy. Absolutna cisza jest cierpieniem dla ucha; jednostajność linij, jednakowość kolorów nuży wzrok. Jedna nuta, ciągle powtarzana, daje uchu wrażenie podobne temu, jakie linja prosta lub jednostajna barwa wywiera na oko. Lecz kiedy do linji dodamy drugą w innym kierunku, lub zrobimy je wężykowatemi, gdy z jedną barwą zestawimy inne, wzrok natychmiast odczuwa zadowolenie. Zmiana kierunku linij i barw, zestawienie kilku tonów jednoczesne lub w pewnym porządku, wprawia w ruch coraz to inne muskuły i daje wypoczynek strudzonym.

Zmysły nasze wymagają ciągłej rozmaitości impulsów; rozmaitość ta osiąga się powtarzaniem i przeciwstawieniem. Powtarzanie daje pożyteczne impulsy w określonym kierunku, przeplatane zaś przeciwstawieniami, potęguje wdzięk rozmaitości, ale naturalnie w takim razie, gdy w tej rozmaitości przegląda zgodność. „Oddzielne części całości, powiada Dr Lindner, nie mogą być bezwzględnie równe — muszą raczej być różne, a mimo tej różności zgadzać się ze sobą, t. j. tworzyć jedność“. Tę

zgodność w wielości nazywamy harmonijną; rozmaitość więc musi być harmonijną. Zmysły nader żywo odczuwają harmonję w oglądanym lub słyszanym objekcie pierwej nawet, zanim ją oceni logika. Zależy to od siły kontrastu; nasza żywotna organizacja jest bardzo subtelną. Kontrast wyraźny ma to w sobie, że ochrania zmysły wogóle, zwłaszcza zaś estetyczne, od rujnującej pracy pewnych muskułów w jednym kierunku, podczas gdy drugie pozostałyby nieczynne. Jeżeli rozmaite składowe części całości nie kontrastują umiarkowanie ze sobą ona się staje niewyraźną, bez plastyki... Np. mieszanina bez ładu molekuł dźwiękowych nie da wyraźnego tonu, lecz tylko szum, lub klaskanie, bolesne dla ucha; szybka zmiana molekuł świetlanych, przerywanie się światła, sprawia ból oku. Dlatego wszelka zmiana musi być umotywowaną, bo też raptowności nie znoszą nasze nerwy wzroku i słuchu. Helmholtz wykazał, że wszelka raptowna zmiana skraca optyczny nerw, wstrząsa aparat słuchowy i kontrast staje się przyczyną cierpienia. Dla uniknienia go, podaje tezę „stopniowego przygotowania nowotności“. Oczekiwanie pewne mającej zajść zmiany ma już w sobie tę dodatnią stronę, że zmusza koniecznie przygotować zmysły, by w stosowną chwilę objąć pełnię wrażenia. Raptowne zaś kontrasty w wyjątkowych razach są pożądane. Przeważnie jednak zmysły każdego człowieka wolą doznawać przygotowane wrażenie w pewnym porządku. Ten charakter porządku w rozmaitości nadaje wyższe prawo symetrji i proporcji.

(Ciąg dalszy nastąpi).



DR. JÓZEF REISS.

Listy Imć. Pana Grzegorza Kątskiego

do Filharmoniey Krakowskiéy.

(Ciąg dalszy).

Ja sam ciężkiéy słabości podpadłem sprzyczyny zmiennego klimatu, Żona i Córka; a nakoniec Antoś dostawszy nie uleczonéy febry Mołdawskiéy, najdłużéy, bo bez nadziei życia chorował, bo już Doktor nas jawnie przygotowywał do straty tak utalentowanego dziecka — lecz po trzeciem Concillium dopiero do zdrowia zaczął przychodzić — po Rocznêm bawieniu wyjechaliśmy z Moskwy w téy nadziei, że z Warszawy wziąwszy pieniądze prosto w dalszą podróż udamy się — lecz inaczéy się stało: wszędzie nas zaczęła gonić cholera, a razem i Rewolucya w Polsce wszczęta zatrzymała nas w Kijowie przez Miesięcy pięć; gdzie pod czas zdrowego czasu i pokoju Artyści fortuny sobie robili, to my zebrane pieniądze wydawać musieliśmy — bo ani w Petersbourgu ani w Moskwie tak wielkich wydatków nie robiliśmy jak w Kijowie na życie i mieszkanie; a żadnych naymnieyszych dochodów pod czas tego zamieszkania nie mieliśmy. Na wiosnę przemieniwszy swóy Paszport do Wiednia, wyjechałem s Kijowa dnia 14. Marca 1831 roku w podróży naszéy tak dla braku koni pocztowych, jako też Karantyn, zaledwo dostałem się do Radziwiłłowa, gdzie równie dla karantyny w Brodach trzy tygodnie bawić musiałem — Stanąłem w Lwowie 17. Kwietnia 1831. Sądziłem że przez ten czas Karol móy, jako skrzypek od Lipińskiego profitować będzie; lecz ten dla słabości Żony odłożył aż ta przyidzie do zupełnego zdrowia, sądziłem że w czasie Kontraktów które co rok bywają wCzerwcu, mogę coś zyskać Skoncertów — lecz i tu zmiana. Cholera nagle grassować zaczęła, Gubernator do Kościołów uczęszczać zabronił, Bióra zamykać kazał, Teatr zupełnie zabroniony, i my po dwu miesięcznym czasie udali się w dalszą podróż. Zatrzymałem się w Tarnowie jako w zdrowym mieyscu jeszcze, dla wypytania się o okoliczności i gdzieby daléy posuwać się wypadało: Że zaś do Wiednia trzy karantyny ustanowione zostały i dni 40. w tych z liczną familią przebywać byłbym zmuszony, dla tego po 21. dniach s Tarnowa do Wieliczki przybywszy, trzy miesiące z familią z siedmiu osób składającą się przemieszkiwałem; w tym tylko Synowie profitowali że się od Jezuitów włoskiego Języka po kilka godzin dziennie uczyli.

Łatwo więc każdy uwierzyć może że w tym Wojażu, w tak Krytycznéy Epoce czasu straciłem to, co zebrałem w Rossyi.

Przybywszy do Rodzinnego Miasta Krakowa ogłosiłem Koncert, nie tak w chęci zbiorów, jak aby pokazać postęp talentów dzieci, iżby się Szanowne Towarzystwo przekonać raczyło, że Ci którzy mieli zaszczyt w dziecinnym wieku otrzymać patenta na Członków honorowych, zasługują na dalsze względy i na pomoc Swojego Kraju — lecz o tem najmnieyszéy wzmianki nie zrobiłem, bo któż był pewnym czyli wolność nadal utrzyma się lub nie?

Wyewinkowałem zaległą pensyą z Warszawy a po opłaceniu Metrów — mieszkania i na utrzymanie życia przez czas blizko roczny w Krakowie, puściłem się w dalszą podróż do Wiednia o parę tysiącach Złotych, gdyż wKrakowie jak wyżey wyraziłem na ubiory i choroby przeszło Siedm tysięcy z długami wydałem.

Przybywszy do Wiednia, przybrałem sobie Pana Józefa Blumenthala do uczenia JenerałBassu (: ten znany tu jest powszechnie jako jeden znaylepszych, gdyż On jest Uczniem Voglera, arazem uczył się z Carlem Marią Weberem :) którzy do dziś dnia ciągle pobierają owe rozwijanie myśli muzykalnéy. Kiedy Synowie zatrudniać się zaczęli naukami Jenerał Bassu i Języków potrzebnych, Ja starałem się robić znajomości. i jakim sposobem zrobić wstęp do Towarzystwa Muzykalnego, którego jest Protektorem Arcy Xiąże Antoni, a cała familia Członkami — zaś prezesem posiedzenia Komitetu jest Xiąże Lobkowitz.

Naypierwéy poznałem P. Glögla, przez którego wszystko robiłem — pokazałem nayprzód patenta że jestem Członkiem Towarzystwa Krakowskiego i Dzieci mają tenże zaszczyt — podałem przy tem prośbę, aby raczyło Towarzystwo przyjąć na Członków synów moich, lecz ponieważ Statut nie opiewa iżby Cudzoziemcy utalentowani mogli być przyimowani, dla tego i nam odmówili — wszelako do Księgi wpisali Jmiona i pozwolili na wszystkie wieczory muzykalne i Koncerta wchodzić.

Zdaje mi się, żem donosił Szanownemu Towarzystwu, iż o naszéy familii muzykalnéy braci Kontskich naymnieyszéy wiadomości nie mieli (: gdyż tu w Gazety z Gazet polskich nie przenoszą :) teraz donoszę Szanownemu Towarzystwu, iż tèmbardziéy nie znają tego aby w Polsce mogło Exystować gdzie Towarzystwo Muzykalne — Że i w Lwowie nie exystuje, bo Rząd nie pozwala. Ja wszelkiémi siłami starałem się wszystkich członków przekonywać o Świetności naszego Towarzystwa, i dla tego prosiłem aby temuż Panu Glöglowi Patent mógł być przesłany. — Niżelim jeszcze o patent prosił, już doznawałem niejakiego szacónku — i dla tego przychylając się Członki Komitetowe, zachęcili wraz niższych Członków czynnych i profesorów, bo Ja nie śmiałem nawet proponować tego, aby chcieli dla przybranych członków *quo titulo* pomagać do koncertu —

lecz Ci zobaczywszy, że Ja już wydałem afisze bez ich umieszczenia, Sami jednomyślnie oświadczyli się z chęcią pomocy przybranym Członkom — i Pan Chimani będąc Urzędnikiem Rządowym, mającym Bióro wydziałowe i Członkiem Komitetu Towarzystwa Muzykalnego, przez wszystkie trzy koncerta nasze w sali Towarzystwa dawane grając, razem dyrekcyą Orkiestry utrzymywał.

Niech mi wolno będzie wzmiankę zrobić, że nasze Towarzystwo za mojey jeszcze bytności udzielało Patenta na Członków Obcym Artystom przybyłym, a nawet i nasi ziomkowie mieli sposobność okazania się w innych Towarzystwach zagranicznych, a widać że żaden oto albo nie dbał, albo się nie chciał oświadczyć, że jest Członkiem w Krakowie — Ja zaś mam nadzieję, że staraniem mojém i prowadzeniem dzieci moich Towarzystwu naszemu chlubę pomnażać będę, i późniey dam tego jawne dowody. Oby tylko Towarzystwo raczyło być dla nas przychylne.

Lubo jak wyżey wyraziłem, trzy Koncerta przez nas dawane były, jednak takowe nie przyniosły nam zasiłku, i gdyby nie Urzędnicy, Professorowie — Soliści i wyższych Klass Uczniowie, którzy bez pretensyi pomagać ofiarowali się, byłbym zmuszony dopłacić jeszcze wydatki z kieszeni — ato spowodu, że dotąd nie słyszano o muzykalney familii Kontskich — że wieczorem koncertów dawać nie można tylko w południe, i to tylko w Święta lub Niedzielę — Że tak wielki był natłok Koncertów, iż pomimo dnia naszego — było trzy a czasem i 4. Koncerta — tak i my mieliśmy przeszkodę. Nayprzod jak przybyliśmy do Wiednia, to już wten czas kiedy ja starałem się o znajomość z Artystami, kiedy się dowiedzieli że i Ja mam chęć dawania Koncertu, to na 6. miesięcy pozapisywali sobie dnie do dania Koncertów; i dla tego my trzeci Koncert wpowszedni dzień zmuszeni byliśmy ogłosić aby kiedy nie zysk pieniężny, to przynaymniey pochwały w pismach publicznych o talentach umieszczane być mogły — o które tu bardzo trudno, gdyż wszyscy są nie tylko Liebhaberami, lecz razem i Seriozněmi znawcami — po każdém Koncercie zchodzą się partie do Kafehausu, tam debatują nad każdą szczególną grą popisującego się — a dopiero piszący Artykuł wymieniwszy wady lub zrobiwszy uwagi, podpisuje Imie własne, bo Redakcja nie przyjmuje żadnych bezimiennych Artykułów ani Cenzura nie pozwoli drukować.

Po skończonych muzykalnych wieczorach, na których i nasi Synowie z Obowiązku jako przybrane Członki grali: Towarzystwo Muzykalne przysłało im pisemne podziękowanie za uprzyjemnienie wieczorów, jak. Kopia

Oprócz tego Towarzystwo Muzykalne wiedeńskie zrobiło zaszcyt dla nas — że Kopersztych familii naszéy na pamiątkę do Zbiorów swoich umieściło które wKonserwatorium jest zachowywane — także synowie obadwa wezwani zostali, aby własnoręcznie na papier do tego w Bibliotece Ich przygotowany napisali jaką kompozycyą na pamiątkę z wymienieniem daty — lat własnych Imienia i Nazwiska.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Różne wiadomości.

NAJWIĘKSZE ORGANY WE WŁOSZECH. W Messynie, na wyspie Sycylji, odbyła się uroczysta inauguracja organów w miejscowej katedrze, odbudowanej po trzęsieniu ziemi w r. 1908. Są to największe organy w całych Włoszech, posiadają pięć rzędów klawiszów i 10.000 piszczałek. Projekt organów wykonał mgr. Manari, dyrektor papieskiej szkoły muzyki religijnej, organy zaś zbudowano w zakładach rzemieślniczych Jana Tamburini'ego w Kremie (Crema), we Włoszech północnych.

O NIEZNANE UTWORY MUZYCZNE Z XVI WIEKU. W kolekcji rzymskiej Foa, zawierającej cały szereg rękopisów i dokumentów z XVII stulecia, znany krytyk muzyczny, prof. Torrebianca, odnalazł kilka rękopisów dzieł muzycznych, całkowicie nieznanych, skomponowanych przez autorów włoskich. Prof. Torrebianca niebawem ogłosi drukiem odnalezione dzieła, narazie zapowiada jedynie, że zbogacą one nieposlednio dorobek muzyczny włoski z tego wieku.

KONIEC JAZZBANDU. Nadchodzi już koniec jazzbandu, choć dotychczas rozlegają się jeszcze jego zgrzyty i dźwięki wrzaskliwe. Tak przynajmniej zapewnia mr. James Simon z Nowego Jorku. A pan ten musi chyba coś wiedzieć w tej sprawie, jest bowiem prezesem amerykańskiego związku nauczycieli tańców. Jak można przypuszczać — mówił niedawno mr. Simon na zebraniu jeneralnem swego Związku — aby nasze żony i córki jeszcze w nadchodzącym sezonie zimowym tańczyły pod dźwięki jazzbandu? Powrót długich sukien i długich włosów oznacza jasno i dobitnie powrót kobiecości. Kobiety tak orzekły, a my, mężczyźni, nie mamy w takich sprawach głosu, możemy więc tylko wyciągnąć konsekwencję z tego postanowienia. Proszę sobie wyobrazić — mówił dalej — panią w długiej sukni, może jeszcze z trenem, podrygującą, jak oszalała murzynka? A przecież niektóre tańce ubiegłego sezonu, jak naprzykład, charlston, nie sposób określić inaczej. Jest to wprost nie do pomyślenia. Tego nie chce żadna kobieta nowoczesna. Naszym zatem obowiązkiem jest wynaleźć nowy taniec! Słowa te prezesa Związku przyjęli słuchacze z uznaniem. Nie odezwało się ani słowo protestu przeciwko wyrokowi śmierci na jazzband. Ale co ma go zastąpić? Pod tym względem zdania były podzielone. Mówiono o walcu, mówiono o tangu, jako tańcach najodpowiedniejszych przy długich sukniach. Ale tu chodziło o nowość, nieznaną jeszcze na szerokim świecie. Wkońcu więc zgodzono się na taniec, także południowo amerykański, jak tango, zwany „El Siboney". Ma to być taniec spokojny i wytworny, a przytem mniej skomplikowany, niż argentyńskie tango. A zatem w nadchodzącym sezonie zimowym ma panować „El Siboney" ku wielkiemu zmartwieniu murzynów, a zadowoleniu muzyków białych.

Złożono do antykwarycznej sprzedaży
w Administracji naszego pisma:

HEBDOMADAE SANCTAE (Wielki tydzień). — Wszystkie śpiewy wielkotygodniowe na 1 głos w nutach gregorjańskich, z tekstem łacińskim. Wydanie Tourneńskie. Egz. oprawiony w skórę ze złoconemi brzegami, prawie nieużywany (stronic 849) — **zł. 15.—**

Cantionale Ecclesiast. Ks. Siedleckiego z nutami gregorjańskimi — **zł. 5.—**

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de Sanctis. — Wszystkie Introity, Graduały, Offertoria i Communio w nutach gregorjańskich do śpiewu. Wydanie nowe, oprawne w skórę (stronic 990), **zł. 10.—**

Cantus ecclesiastici juxta editionem vaticanam, quod ad usum clericorum collegit et illustravit P. Dominicus Johner O. S. B. — Editio quarta.

Index. **I. Ordro Missae.** 1) Die Dominica ante Missam ad aspersionem aquae. 2) Intonationes: Gloria in excelsis Deo et Credo. 3) Toni Orationum. 4) Toni Lectiones. 5) Tonus Prophetiae. 6) Tonus Epistolae. 7) Tonus Evangelii. 8) Cantus Prefationum. 9) In Canone Missae (Pater noster). 10) In fine Missae (Ite Missa est). — **II. Pro Hebdomada Sancta.** 11) Dominica in Palmis. 12) Feria VI. in Parasceve. 13) Sabbato Sancto. — **III. Toni Communes pro Vesperis et Completoris.** 14) Deus in adjutorium. 15) Tonus Capituli. 16) Toni Versiculorum. 17) Benedicamus Domino. 18) Intonationes Antiphonarum B. M. V. 19) Toni pro Completorio. — **Appendix I.:** Intonationes Officii Defunct. et Exequiar. ord. — **Appendix II.:** Prefatio in Missis Defunctorum. Prefatio de S. Joseph. — Egzemplarz objętości 172 stronic, oprawny — **zł. 5.—**

„PSALLITE DOMINO“. 211 pieśni dla użytku parafij rzymsko-katolickich z tekstem całkowitym, ułożone przez **X Dra Józefa Surzyńskiego i Mieczysława Surzyńskiego.** Dzieło to formatu in 4-to, obejmuje 220 stronic pięknego druku. — **Cena zł. 15.**

Bernard Kothe: **„MUSICA SACRA“.** Zbiór hymnów i motetów na głosy męskie na cały rok kościelny. Zbiór ten zawiera 128 utworów łacińskich, mistrzów muzyki kościelnej. — Partytura zł. 8.—

JUBILEMUS DEO! 35 oryginalnych kompozycyj łacińskich na chóry męskie, różnych wybitniejszych autorów. — Na Adwent: 1. Ecce Dominus veniet. 2. Dicite: Pussilanimes. — Na Boże Narodzenie: 3. Viderunt omnes fines terrae. 4. Tui sunt coeli. 5. Gloria in excelsis Deo. 6. Dies sanctificatus. 7. Reges Tharsis. — Na wielki Post: 8. Adoramus Te Christe. — 9. Christus factus est. 10. O vos omnes. — Na Wielkanoc: 11. Angelus Domini. 12. Terra tremuit. 13. Haec dies. — Na Wniebowstąpienie. 14. Ascendit Deus. — Na Zielone Świątki. 15. Confirma hoc. — Na uroczystość Trójcy Przenajśw.: 16. Laus et perennis gloria. — Na Boże Ciało: 17. Ego sum panis vivus. 18. Bone pastor. 19. Angelorum esca. 20. Domine non sum dignus. 21. Panis angelicus. — Na urocz. Najśw. Serca P. J. 22. Discite a me. — Na urocz. Najśw. Marji Panny: 23. Assumpta est Maria. 24. Felix namque es. Ave Maria. — Na urocz. Aniołów Stróżów: 26. Angelis suis. — Na urocz. WW. Świętych: 27. Justorum animae. — Na poświęcenie Kościoła. 28. Quam dilecta. 29. Domine Deus. — Różne śpiewy: 30. Coeli enarrant. 31. Domine Dominus noster. 32. Laudate Dominum. 33.Confitemini Domino. 34. Tantum ergo. 35. Sit nomen Domini benedictum. — Cena partytury zł. 5.—

ELEMENTE DES GREGORIANISCHEN GESANGES, zur Einführung in die Vatikanische Horalausgabe von Dr. Peter Wagner. —

Inhalt. **Einleitung.** § 1. Begriff, Wesen und Eigenschaften des gregorianischen Gesanges. — § 2. Notwendigkeit und Nutzen seines Studiums. — Sein Kunstwert. —

Erstes Kapitel. **Überblick über die Geschichte des gregorianischen Gesanges.** § 3. Choralgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. § 4. Choralgeschichte seit dem 17. Jahrhundert.

Zweites Kapitel. **Die Ausführung des Chorals.** § 5. Die Töne und Intervalle. § 6. Die Choralnotenschrift. § 7. Über den Vortrag des Chorals. § 8. Über die Choralbegleitung.

Drittes Kapitel. **Theorie des gregorianischen Gesanges.** § 9. Das Tonsystem des Chorals. § 10. Die Tonarten des Chorals. § 11. Über die Melodiebildung im Choral. § 12. Über den Choralrhytmus. § 13. Abriss des Formenlehre. Anhang: Singübungen. —

Broszura 200 stronic druku oprawna **zł. 5.—**

ZBIÓR STARYCH CHORAŁÓW niemieckich (katolickich i ewangelickich) opracowanych przez Pawła Jüttnera, ogółem 48 chorałów. Partytura (nadaje się także do studjów nad tworzeniem chorałów) **zł. 3.—**

NEUE SCHULE DES GREGORIANISCHEN CHORALGESANGES von P. Dominicus Johner, Benedictiner von Beuron.

Inhalt. I. Teil. **A. Grundlagen.** 1) Was ich Choral? 2) Notenschrift. 3) Neumen. 4) Praktische Winke für den Choralrhytmus. Freier Rhytmus und Taktrhytmus. Rhytmus bei syllabischen Gesängen u. s. w. 5) Zur Unterscheidung der Tonarten. 6) Über Amt, Laudes und Vesper. Die liturgischen Choralbüchern u. s. w.

B. Verschiedene Arten von Choralmelodien: 7) Psalmodie. 8) Antiphonen. 9) Die Hymnen. 10) Gewöhnlichen Messgesänge: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus. 11) Wechselnden Messgesänge. Introitus. Gradualresponsorium. Alleluja, Tractus, Sequens, Offertorium, Communio. 12) Besondere liturgische Feiern. **Anhang.** Singübungen in 10 Lektionen; von Kirchenkalender.

Inhalt II. Teil. 1) Abriss der Choralgeschichte. 2) Neumenschrift. 3) Tonartenlehre. 4) Liturgisches zum Choral. 5) Kunstwert des Chorals. 6) Vom Vortrag. 7) Über Orgelbegleitung. Anhang I. **Gesänge u. Intonationen des Priesters.** Anhang II. **Matutin u. Kleine Horen.**

Dzieło to zawiera wyczerpującą naukę śpiewu gregorjańskiego, z licznymi przykładami śpiewów gregorjańskich z tow. organów i bez. Całość obejmuje stronic 390. — Cena egzempl. oprawnego **zł. 12.—**

RÓŻANIEC PIEŚNI DO NAJŚW. MARJI PANNY. (Liederrosenkranz). 60 oryginalnych kompozycyj na chór męski, wybitnych autorów, zebrane przez Dra Fr. X. Haberla. (Pieśni zawarte w tym zbiorze, są w języku niemieckim i łacińskim). — Partytura oprawna zł. 10.—

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.